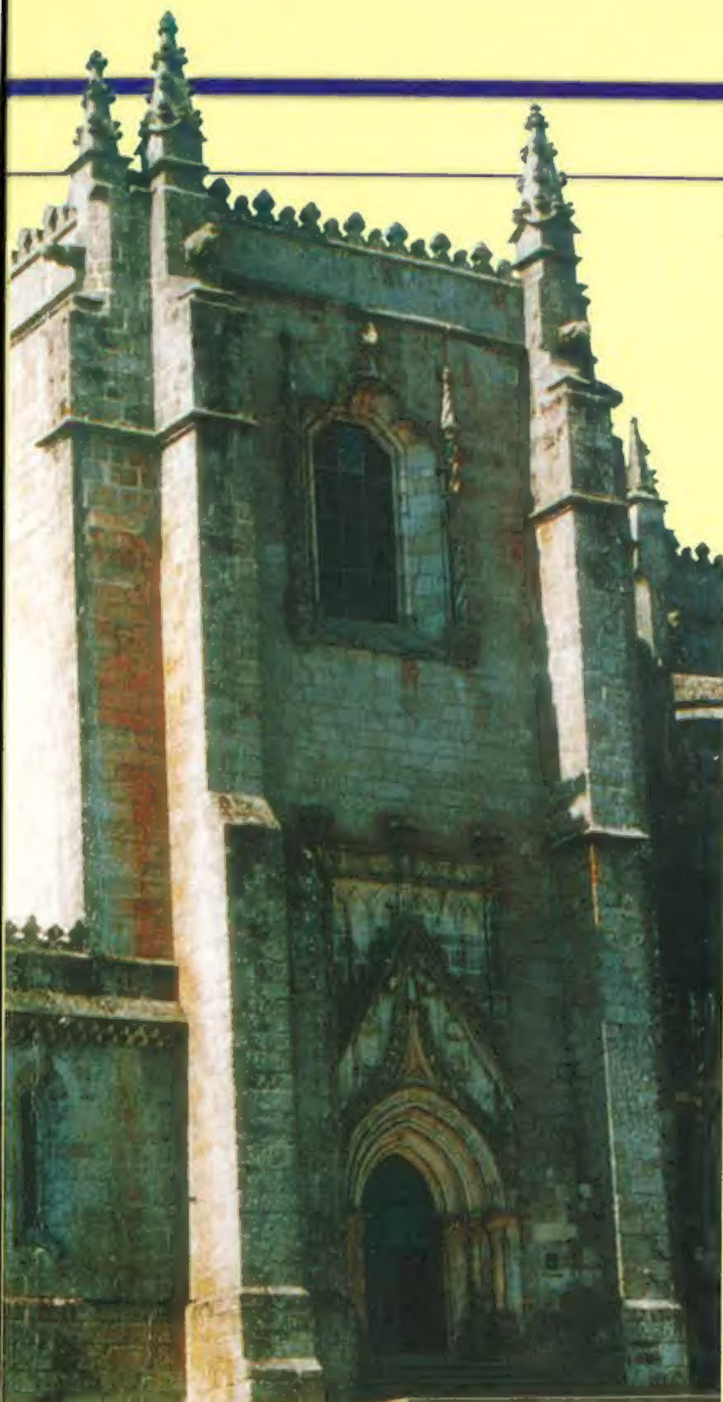
Diocese da Guarda



Congresso Histórico Teológico

Actas

20, 21 e 22 de Outubro de 1999

VIII Centenário

Guarda 2000

CONGRESSO HISTÓRICO - TEOLÓGICO

Actas
20, 21 e 22 de Outubro de 1999

A CONSTRUÇÃO DO SAGRADO EM ESPAÇO DE FRONTEIRA

Mestre Maria de Lurdes Craveiro

A instituição da diocese da Guarda na primeira metade do século XIII promove a decadência da antiga Egitânia, desloca o centro das atenções políticas e religiosas, assegurando assim o domínio da nação mais a oriente, e acelera o desenvolvimento económico desta área fronteiriça. Paralelamente, as primeiras construções catedralícias, hoje desaparecidas, afastavam-se cada vez mais das exigências de uma comunidade em expansão ou das necessidades do núcleo eclesiástico com responsabilidades no fortalecimento da unidade religiosa. É no findar do século XIV, não obstante uma conjuntura depressiva que tinha atravessado maus anos agrícolas e passado pela fome e pela peste, provocando uma regressão populacional, que os esforços na construção de um grande edifício que se pudesse constituir em elemento aglutinador dos interesses político-religiosos da nação ganham significado. Depois de 1385, o país também necessitava de mais sólidas infraestruturas que soubessem, com maior dignidade, ostentar a sua capacidade autonómica aliada a definitiva incorporação de modelos artísticos capazes de transmitir a força da modernidade. Neste contexto, a escolha do local de implantação da nova catedral, afastada da apertada malha urbana medieval, permitia, assim, outra grandeza na configuração do espaço religioso e impunha renovada credibilidade ao espaço de fronteira.

A aventura que tinha começado há mais de dois séculos em S. Dennis, pela conquista da verticalidade e pela fluidez do espaço de circulação interno, ir-se-ia manifestar agora num edifício cuja construção haveria de ser morosa e que haveria de incorporar sensibilidades diversas, adaptando-se continuamente às cor-

rentes plásticas vigentes no tempo longo em que foi sendo executado.

A primeira fase da construção da Sé da Guarda, abrangendo os últimos anos do século XIV e o primeiro quartel do seguinte, coincide com o empenhamento régio dirigido para o estaleiro de Santa Maria da Vitória. O primeiro arquitecto da Batalha, Afonso Domingues, rendeu-se às formas e ao espaço do designado gótico radiante mas, a partir de 1402, mestre Huguet legitimava no mesmo edifício o flamejante que, em Portugal, dificilmente abriria brechas na tradição imposta por um gosto secular e de maior sobriedade. Na proposta de cronologia da catedral de Guarda, apresentada por Gama e Castro e também citada por Rita Costa Gomes[1], entre 1397 e 1427, ergueu-se o pórtico norte e levantaram-se as paredes da nave esquerda. Ou seja, o espaço interno, de três naves em cruz latina com transepto saliente e cabeceira tripartida decrescente, obedecendo aos esquemas tradicio-



Foto 1



Foto 2

nais, está estabelecido desde o início.

O pórtico norte (foto1), ostentando as armas de D. Gonçalo Vasques da Cunha, denuncia, desde logo, a proximidade aos modelos batalhinos de Afonso Domingues. É flagrante o paralelismo entre a estrutura do portal norte da Guarda e o portal aberto no lado sul do transepto na Batalha (fot. 2): a mesma definição em altura do gablete ornamentado que incorpora o portal reentrante de múltiplas arquivoltas apontadas, idêntica estratégia compositiva na colocação dos dois pilares laterais que clarificam a superfície rectangular reivindicada pela estrutura desta unidade. Mas o portal da Guarda vai mais longe nas aspirações expositivas de

modernidade. Com efeito, a definição conupial da última arquivolta do portal rematada por enorme flor de lis com seis pétalas, a verticalidade imposta pela subida ascencional dos pilares que extravasam a linha do vértice superior do gablete e contemplam a formação de um friso com registos decorativos circulares ou a presença das linhas verticais que rompem o gablete e terminam em "arcaria" superior aproximam claramente o campo do portal da Guarda ao portal principal da Batalha (fot. 3), remetendo aquele a uma atitude de compromisso entre o gótico radiante e as propostas do flamejante. Tal como o rendilhado que se vê em janela da cabeceira, com correspondência, aliás, ao friso que corre superiormente também na cabeceira, reivindicam para a Guarda um espaço de vanguarda pela adopção, no duro material do granito, de uma estética emblemática para os primeiros reinados da dinastia de Avis. O paralelismo à igreja da Batalha volta a manifestar-se pelo emprego sistemático dos arcos botantes, permitindo a libertação das superfícies murais da nave central (sistema de contrafortagem inaugurado em Portugal na cabeceira da igreja de Alcobaça), pelo mesmo modelo dos pináculos exteriores ou ainda pela utilização da flor de lis no remate de toda a igreja, acentuando a expressão decorativa já contida no pórtico norte e remetendo todo o espaço religioso para um simbolismo feminino (a catedral é dedicada à Virgem) portador de categorias como a pureza, a glória ou a prosperidade, A unidade sagrada da catedral transforma-se, assim, em campo de redenção e via que conduz à salvação.



Foto 3

O pequeno portal aberto na cabeceira à capela da Epístola apresenta-se de pendor simples e despretencioso. O brasão de D. Luís da Guerra, falecido em 1458, colocou-se superiormente e ligeiramente descentrado em relação ao eixo vertical do portal. Na realidade, confunde a sua simplicidade num tempo em que o gótico caminhava em direcção a maior complexidade formal e decorativa. Mas pelos meados do século XV também se construía na Batalha um espaço de sobriedade contrariando essa evolução mais geral. O claustro afonsino, que encontra afinidades em zonas tão afastadas como Palmela ou Tentúgal (Coimbra), pauta-se por rigorosa austeridade decorativa obedecendo, porventura, a uma corrente estética de contra-poder ainda não completamente explicitada[2]. O portal da cabeceira

da Sé da Guarda, com os arcos de molduras arredondadas e pouco apontados, enquadrado por dois colunelos com incipiente registo floral nos capitéis, tanto pode reflectir essa inspiração de proveniência batalhina como corresponder a simples enquadramento utilitário sem necessidade de outros efeitos complementares. A última alternativa que se afigura credível é a possibilidade de retirar a definição em gótico inicial deste portal às campanhas construtivas de D. Luís da Guerra e remetê-lo para época anterior a 1428. Assim, o brasão que se encontra no exterior da cabeceira e descentrado relativamente ao portal, em vez de incidir sobre ele reclamando "autoria" projecta-se antes para a unidade da capela da Epístola, cujo espaço foi previamente delineado e começado a erguer, cabendo ao prelado a glória do encerramento da capela, como se verifica com a colocação das mesmas armas no fecho da abóbada.

É verdadeiramente com a nomeação de D. Pedro Vaz Gavião, em 1496, para a diocese da Guarda, que as obras na catedral prosseguem a um ritmo assinalável. Capelão-mor do rei e figura marcante que o acompanha em 1498 a Castela e Aragão e a Santiago de Compostela em 1502, a D. Pedro estaria também reservado o prestigiado cargo de prior-mor do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra a partir de 1507, substituindo o ineficaz D. João de Noronha. Ao mesmo tempo que despoletava autêntico vendaval construtivo em Coimbra, que iria transformar para sempre a face do velho mosteiro crúzio, preocupava-se com a matéria espiritual e material da sua diocese.

A carta régia, datada de 1526 e publicada por Sousa Viterbo[3], denuncia a responsabilidade das sucessivas empreitadas a cargo de Pero e Felipe Henriques, filhos do mestre da Batalha Mateus Fernandes. Por contratos estabelecidos em 1504, 1510, 1514 e 1517, a eles pertencem as campanhas manuelinas expressas nos pilares torsos do cruzeiro, nas abóbadas ou na fachada principal da Sé, pelas quais receberam a avultada quantia de 5.273$674 reais. O resultado desta fase construtiva, extraída da conciliação entre a protecção régia e os interesses específicos do bispado, reside nos mesmos efeitos cénicos que, por esta altura, varriam o país. Na grandeza do espaço físico da catedral da Guarda montavam-se agora as estruturas adequadas ao espectáculo das celebrações litúrgicas: ao nível das coberturas e no usufruto directo do dinamismo das formas. A fachada principal do edifício constitui o exemplo dessa vontade formal irrequieta e exuberante de que se revestia a arquitectura popular ou erudita. Mas a sua proximidade à fachada da igreja do mosteiro de Santa Cruz é bem mais notória. Na realidade, os empenhos construtivos vinham rigorosamente da mesma direcção: do rei e do bispo da Guarda também prior-mor de Santa Cruz. Ao tempo de D. Pedro Gavião, até 1516, não

estava ainda concluída a fachada da igreja de Santa Cruz e o portal, parcialmente mutilado no século XVIII, só foi executado cerca de 1525 por Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene, com uma riqueza iconográfica que a Guarda não contempla. Mas, em tempo do bispo estavam definidas as linhas fundamentais da fachada crúzia com o aproveitamento do jogo rítmico da velha fachada românica. Os dois contrafortes laterais de secção quadrangular foram aqui aproveitados nos impulsos verticais que se transformam em octógonos rematados pelos volumes piramidais superiores. Ao mesmo tempo, mantinha-se a alternância das superfícies salientes e reentrantes já estipulada na fachada românica e que se constituiria em modelo de referência para unidades tão emblemáticas como a catedral de Coimbra. Se até 1516 foi riscado algum portal para a igreja de Santa Cruz não o sabemos mas, certamente que o bispo não haveria de descurar parte tão importante na projecção da imagem do poderoso mosteiro. Porventura, não teve tempo para o fazer e, a partir de 1519, Diogo de Castilho e Nicolau Chanterene estavam na cidade com a incumbência dos túmulos régios, aos quais se seguiria a campanha do portal, com outras propostas de maior arrojo que continham já a fraseologia da plasticidade renascentista.

Não é possível saber até que ponto se aproximaria o portal da Sé da Guarda



Foto 4



Foto 5

(fot.4) de um eventual primeiro projecto, não executado, para o portal crúzio. A ter este existido, situar-se-ia, com certeza, na linha divulgada por mestre Boytac e pelo seu seguidor Marcos Pires, a quem cabe a responsabilidade de execução dos portais da capela de S. Miguel na Universidade de Coimbra e da igreja de Ega (fot. 5), também no aro de Coimbra. É precisamente nestes dois conjuntos que o

portal da Guarda encontra o seu maior grau de parentesco, embora sem a carga simbólica que transportam os referidos portais. Na capela de S. Miguel ou na igreja de Ega estão os emblemas régios (o escudo régio encimado pela coroa, a esfera armilar e a cruz de Cristo) que projectam a imagem de poder do rei no momento crucial da emergência do Estado Moderno. Na Guarda estes símbolos estão ausentes, privilegiando antes a imagem da Senhora acolhida em nicho central, com lugar ainda para duas figuras em nichos laterias, agora vazios. A aposta da iconografia vai, portanto, no sentido da transmissão dos valores do sagrado em exclusividade. O paralelismo do portal da Guarda com os portais conimbricenses está, decididamente, na sua definição formal que compreende dois pilares torsos laterais, enquadrando finos colunelos que acompanham os pilares e formam superiormente arcos policêntricos ornados de cogulhos. Um esquema desta natureza permite a formação de um campo entre o vão e os arcos superiores destinado à colocação do programa iconográfico, de maior sobriedade na Guarda. Na realidade, e não obstante a diversidade dos três portais (o da capela de S. Miguel ostenta mesmo um duplo vão com mainel central, à semelhança, aliás, do que acontecia também no portal da igreja de Santa Cruz), há que considerá-los como variantes expressivas de um mesmo espírito construtivo que passa pela utilização de uma linguagem apologética feita de espectacularidade e vontade de afirmação.

Na catedral da Guarda, a denúncia da individualização, em claríssima aproximação aos preceitos humanistas, é feita em locais estratégicos de visibilidade, através da colocação sistemática dos brasões que identificam o bispo e a sua obra. No interior ou no exterior da Sé repetem-se as marcas do mecenato de D. Pedro Gavião. Tal como acontece na fachada da igreja de Santa Cruz, onde o bispo não prescindiu da colocação ostensiva dos três brasões reveladores da sua dignidade, também a fachada da Guarda foi alvo de idêntica afirmação mecenática. Agora na base e em situação frontal das fortíssimas torres sineiras, o chapéu episcopal e os cinco gaviões, mais do que identificar o bispo, reclamam a sua autoridade na condução da comunidade, arvorando-o a um papel de incontestável guardião na defesa dos valores cristãos.

As impositivas torres da fachada, de secção triangular na base e octogonal na parte superior, filiam-se, mais uma vez, nas torres laterais da fachada da igreja de Santa Cruz (fot.6): a mesma partilha de



Foto 6

diferentes secções e a mesma aplicação de moldura envolvente a dividir verticalmente o espaço. Mais diluídas no conjunto em Santa Cruz, mais imponentes na catedral. Em larga medida, a sensação de solidez e espaço inexpugnável que se observa no edifício provém exactamente da grandeza destas torres.

Em redor da actividade de Pero e Filipe Henriques permanece ainda enorme grau de desconhecimento. Com uma aprendizagem no estaleiro manuelino da Batalha conduzido por Mateus Fernandes, pouco mais se sabe para além de uma passagem por Coimbra, onde eventualmente colaboraram nas obras de pedraria da Sé e deixaram assinada a magnífica pia baptismal encomendada pelo bispo D. Jorge de Almeida e hoje na Sé Nova, da sua participação nas obras da catedral na Guarda e de empreitadas ligadas ao mosteiro dos Jerónimos a partir de 1516 e supervisionadas por João de Castilho[4]. Na realidade, a encomenda mais prestigiada do país a recorrer aos seus serviços, não coloca os mestres manuelinos em lugar cimeiro na arquitectura ou na escultura portuguesas deste período mas transforma-os em fiéis intérpretes das correntes artísticas de que se revestem os espaços eruditos que ajudaram a erguer. Também no tempo em que se começam a solidificar as "dinastias de artistas", a filiação de Pero e Filipe Henriques a Mateus Fernandes acrescida ao facto de serem cunhados de mestre Boytac, contribui, com certeza, para essa incorporação nas construções mais carismáticas do período. Nos laços apertados da encomenda de élite engendram-se os mecanismos que levam à contratação da "família" composta pelos artistas de eleição.

Não ficou a Sé da Guarda ainda concluída com as campanhas manuelinas. A já mencionada carta régia de 1526 esclarece que o rei, D. João III, vetou, por razões não explicitadas, o "*legeamento de cima da dita see que se nom fez pollo asy auermos por bem*"[5], ou seja, estavam, nesta altura, as abóbadas por cobrir.

No espaço solene da catedral também se manifesta a adopção pela estética do Renascimento. A capela dos Pinas, onde repousa João de Pina, arcediago de Viseu e tesoureiro da Sé da Guarda constitui, desde logo, um dos exemplos mais flagrantes dessa entrega. Estranhar-se-ia que o sobrinho de Rui de Pina não aplicasse no espaço da sua última morada os preceitos formais condizentes com uma plástica que faz do Homem "*a medida de todas as coisas*". Tradicionalmente datada de cerca de 1550[6], a capela situa-se do lado do Evangelho abrindo para a nave esquerda da Sé no prolongamento do transepto. De espaço quadrangular coberto por abóbada estrelada, na sequência, aliás, do que faziam os grandes arquitectos do reino até à década de 30 do século XVI, a capela alberga o túmulo de João de Pina em arcosólio rebaixado e ostentando inscrição latina com o seu brasão colocado superiormente e repetido à entrada da capela e na chave central da

abóbada[7]. A escultura jacente encontra-se ligeiramente inclinada em atitude de repouso, assentando a cabeça, virada ao observador, sobre a mão esquerda. Mas a vontade de realismo expressa pela sua posição de abandono, pela quase voluptuosidade das pregas do panejamento e pela marcação de personalidade no rosto é negada por flagrantes incorrecções anatómicas e por manifesta desarticulação dos pragueados. Na realidade, o túmulo de João de Pina integra-se na cultura humanista do individualismo que as representações da morte também expressam. No dizer de Maria José Goulão, "*A necessidade de uma individualização crescente levou, de início, à colocação de epitáfios, cada vez mais desenvolvidos, onde a glória terrena aparece confundida com a glória celeste. Numa segunda fase, passa pela decoração dos túmulos e pela aposição de brasões identificadores da linhagem, e, finalmente, desemboca no relevo dado à representação do morto, o jacente, que perpetua a sua memória no mundo dos vivos*"[8].

A entrada da capela apresenta-se também de arcos abatidos profusamente decorados em dois registos. No mais interno perfilam-se os típicos motivos de quadrifólios cristalizados no período manuelino e que mestres como Boytac divulgaram, por exemplo, na região de Coimbra; no registo exterior, enquadrado por finos colunelos que têm continuidade nos arcos superiores, encontra-se uma decoração vegetalista que incorpora os temas do primeiro Renascimento. Com grande sentido de equilíbrio formal, aparecem os designados "motivos lombardos" constituídos por medalhões, cornucópias, vasos ou pássaros, articulados entre si e conferindo grande dinamismo ao espaço decorado. Por outro lado, a presença das harpias, figuras híbridas representativas do vício e da inquietação, também levanta a suspeita das intenções de dotar este espaço com forte carga simbólica, ao mesmo tempo que denuncia a erudição do desconhecido projectista, familiarizado com as categorias decorativas do Renascimento.

Se a capela dos Pinas se pode arvorar em espaço renascentista, pelas dimensões à escala do humano, pelo seu cunho de marcada individualização e pelos temas desenvolvidos através do ornamento, já não podemos concordar com a datação proposta de 1550. Com efeito, da análise dos elementos formais em presença, decorre a sugerência de um tempo que antes deve ser remetido para a década de 30 do século XVI, no momento em que verdadeiramente se começava a implantar em Portugal a linguagem decorativa "ao romano", em espaços que, muitas vezes, não prescindiam ainda da utilização de anteriores heranças. A definição da cobertura, os arcos abatidos do sepulcro e do portal, as bases de último gótico dos colunelos do portal, o tratamento volumétrico do ornamento ou a ausência de naturalismo do jacente, negam a identidade das fórmulas classicizantes mais vi-

gorosas e assumidas que, em 1550, já dominavam no país.

Encostada à capela dos Pinas, a designada capela dos Ferros, mandada edificar por D. Luís de Abreu Castelo Branco para sua última morada e de sua mulher D. Francisca de Pina, apresenta já o portal com absoluta definição clássica. O ritmo sequencial de formas e volumes desencadeia-se através da utilização de um modelo protegido por uma cultura de Renascimento tardio: duas pilastras laterais enquadram o arco triunfal, dando acesso à formação de um friso rematado por frontão triangular. Todo o conjunto reflecte um espírito de enorme despojamento decorativo, em consonância com as direcções estabelecidas pela ambiência tridentina e pactuando com o "plain style" que se desenvolve sobretudo a partir da segunda metade do século XVI.

Também deste período, pautado por uma acção de vertente moralizadora e catequética, é o monumental retábulo da capela-mor, uma encomenda do bispo D. Cristóvão de Castro de cerca de 1553. A disposição das arquitecturas é de incontornável sentido de simetria e racionalidade, como se o campo dos espaços deixados "em aberto" pela ordenação de colunas, pilastras ou entablamentos fosse constituído por módulo previamente definido. Estão, no entanto, salvaguardadas as dimensões, progressivamente menores em altura, de cada um dos registos, acentuando, desta forma, a ilusão prospéctica do conjunto. A viragem do Renascimento para uma feição mais classicizante está contemplada na presença da sucessão das ordens (nas pilastras, nas colunas e nas colunas balaústres), sucessivamente mais delicadas, nos frisos dos entablamentos (dórico no primeiro e de decoração contínua nos superiores) ou nas micro-arquitecturas que acompanham os vários temas apresentados. Desde a sucessão dos Apóstolos, colocados no primeiro nível em jeito de predela, até à cena do Calvário, sucedem-se as representações da Anunciação, da Natividade, da Adoração dos Magos, da Apresentação no Templo, do Caminho do Calvário e do Descimento da Cruz, ou seja, a lição imprescindível sobre a vida de Cristo. Em plano central, o sacrário estende-se até ao primeiro registo, sobrepondo-se a Virgem da Assunção ladeada por Anjos e o Calvário inserido em frontão curvo. Na leitura ascencional que deve obrigatoriamente fazer-se, a presença grave dos profetas e das figuras do Antigo Testamento credibiliza todo este programa e estabelece a conciliação entre o Antigo e o Novo Testamento. Finalmente, no frontão triangular superior, o Padre Eterno vela pela ordem do universo, inscreve um propósito à vida da comunidade cristã e determina uma orientação extraída do exemplo do Filho. Na realidade, é oferecida ao crente uma visão mística que pactua cada vez menos com as veleidades decorativas do primeiro Renascimento, portador das inquietantes categorias híbridas e

contaminadas que conduzem ao mal e à heresia.

Embora a autoria do retábulo nunca tenha sido explicitada pela documentação, não restam dúvidas sobre a sua atribuição a João de Ruão. Com efeito, não é apenas a utilização da pedra de Ançã que denuncia a sua proveniência de Coimbra. A distribuição de espaços, o jogo de volumes, a ordenação dos elementos clássicos e a especificidade de tratamento da escultura avulsa e de relevo inserem-se exclusivamente na produção ligada à oficina do escultor e arquitecto normando que, instalado em Coimbra de 1530 a 1580, preencheria as necessidades da encomenda mais ilustre do país. Com outras dimensões e mais reduzidos impulsos em verticalidade, não é difícil encontrar idêntico sentido escultórico e arquitectónico no retábulo da capela do Tesoureiro, executado entre 1558 e 1565 para a igreja de S. Domingos de Coimbra e hoje no Museu da cidade, ou mesmo no retábulo de S. Marcos da igreja de S. Salvador também em Coimbra, este de arquitecturas bastante mais depuradas e inserido numa ambiência onde reina a sobriedade decorativa.

A Sé da Guarda foi ainda dotada de outras obras que acompanharam outros momentos estéticos mas que já não interferiram com substância nas estruturas físicas e simbólicas pré-existentes, constituindo antes a marca da actualização no espaço sagrado da catedral. Os trabalhos de restauro iniciados nos finais do século XIX e princípios deste, sob a responsabilidade do arquitecto Rosendo Carvalheira primeiro, e da D.G.E.M.N. depois, acabaram mesmo por anular parte dessas marcas. Rebaixou-se o pavimento interno até ao nível primitivo, apeou-se o campanário e suprimiram-se as janelas barrocas da fachada poente, demoliram-se dependências anexas às fachadas norte e sul libertando a catedral de volumes envolventes, nivelou-se o adro dando outra dimensão ao edifício, desentaiparam-se frestas e janelas ou repararam-se cimalhas[9]. Tentou-se, em suma, a conservação e a dignificação de um espaço, cuja importância extravasa os limites da cidade ou da diocese da Guarda.

Situada em zona de fronteira, a catedral ostenta um perfil vigoroso de grande imponência mesmo que a malha urbana envolvente reduza a obtenção do espaço necessário para uma observação mais abrangente. A impressão de último reduto com carácter defensivo que dela se desprende deve, na realidade, ser extraída da utilização do duro material granítico, cujos efeitos contribuem poderosamente para a sensação de solidez e inexpugnabilidade do edifício. Mais do que revelando preocupações pelo espaço fronteiriço onde se insere, a catedral ostenta antes as marcas, sucessivamente reajustadas, do tempo longo em que decorreu a sua construção. Desde as primeiras definições de gótico inicial, passando pela absorção

dos momentos manuelino, renascentista ou barroco, até à expressividade revivalista dos retábulos de João Machado, a Sé da Guarda vira-se para o contexto nacional, acompanhando o que se fazia nos circuitos mais eruditos do país. E se é da Batalha ou de Coimbra que vêm as directivas mais claramente acentuadas, também soube adaptar uma plasticidade mais geral à sua natureza específica de espaço sagrado com responsabilidades acrescidas.

1 José Osório da Gama e Castro, *Diocese e Distrito da Guarda*, Porto, 1902; Rita Costa Gomes, "A Guarda Medieval. Posição, morfologia e sociedade (1200-1500)", *Cadernos da Revista de História Económica e Social*, 9-10, Lisboa, Liv. Sá da Costa Ed., 1967, p. 83.

2 José Custódio Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal. A Arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Liv. Horizonte, 1989, pp. 43-45; Francisco Pato de Macedo, "O Infante D. Pedro – patrono e mecenas", *Biblos*, vol. LXIX, Coimbra, 1993, pp. 473-486.

3 Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes ou a serviço de Portugal*, vol. II, Lisboa, Imp. Nacional, 1904, pp. 6-7.

4 Vergílio Correia, "As obras de Santa Maria de Belém", *Obras*, vol. III, Coimbra, 1953, pp. 155-203.

5 Sousa Viterbo, *Ob. cit.*, p. 6.

6 José Osório da Gama e Castro, *Ob. cit.*, pp. 364-369.

7 Este tipo de sepulcros parietais ediculares teve grande divulgação no Portugal da segunda metade do século XV e inícios do seguinte: Maria José Goulão, "Figuras do Além. A escultura e a tumulária", *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, C. de Leitores, 1995, pp. 173-178.

8 Maria José Goulão, *Ob. cit.*, p. 163.

9 "A Catedral da Guarda", *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 88, Lisboa, 1957, pp. 41-47.

ÍNDICE